

## CRUCE INTERTEXTUAL Y DISCURSO POLIFÓNICO EN LA POESÍA DE BLAS DE OTERO

LAURA SCARANO

Universidad Nacional de Mar del Plata

La poesía de Blas de Otero —inscrita en el contexto de la literatura española de posguerra, dentro de una corriente de índole «rehumanizadora»— incursiona dentro de una temática declaradamente «testimonial» o «realista», cuya intencionalidad desmitificadora apuntó en su momento a sacudir de la poesía el lastre «deshumanizado» de la tradición modernista y vanguardista de décadas anteriores. Pero también se constituyó en modelo antagónico al «oficial», intentando subvertir el código poético ahistoricista y complaciente con el poder de la poesía imperial y falangista, del garcilasismo neotradicionalista y de otras experimentaciones del mismo tenor. Pero en realidad la novedad que aporta su escritura no radica en el carácter «referencial» o histórico de sus contenidos, sino en la elaboración de categorías discursivas, expresivas y estructurales, portadoras de una significación diferente del quehacer poético. Nos proponemos analizar aquí las líneas generales de construcción de uno de estos procedimientos que le permite a Otero diseñar una escritura anticanónica con respecto al código dominante de la época y que vehiculiza la aspiración de muchos «poetas sociales» de su generación en cuanto a la efectiva apertura del discurso poético.

Uno de los niveles que abre la escritura oteriana hacia afuera es la concepción del discurso como práctica intertextual, eje permanente de una poesía que se somete continuamente a un proceso de comunicación y confrontación, manipulación y réplica de otros discursos y, en el caso aquí analizado, a otros textos de la tradición literaria hispánica. Esta perspectiva dialógica supone una

ruptura deliberada de los límites tradicionalmente autonómicos del texto literario, y reclama una activa participación del lector, a cuya competencia literaria queda confiada la decodificación del poema. Intentará homogeneizar textos, popularizando versos de poetas prestigiosos y consagrados por la norma (pero de fuerte tradición escrita), y a la vez conferir estatuto literario (vía letra impresa) a refranes, canciones, versos y dichos populares (tradición oral).

Este entramado intertextual no es absorbido sin embargo por una voz mimética que se apoya en la autoridad de la tradición para emitir la suya; por el contrario, el enlace intertextual acontece en un deliberado proceso de reformulación de tales textos, como instrumento de autolegitimación, pero más aún como instancia de diálogo, confrontación y réplica. El carácter polifónico resultante autoriza la lectura de un conjunto de voces interactuando en el discurso y produciendo el efecto de un hablante ubicuo, colectivo, fenómeno consecuente con la intención desmitificadora de Otero acerca de la figura del poeta. La reclamada intervención del lector así diseñado —constructor de la significación intertextual que el discurso propone— y su necesaria competencia plantean notables ambigüedades al ser confrontado con el lector-destinatario que el mismo texto propone (el hombre iletrado, las masas proletarias) produciendo una paradoja ideológica que, como otras, nos alertan sobre los mecanismos de un discurso que se constituye muchas veces en la contradicción.

Con respecto al mecanismo intertextual, se establece así en esta poesía una superestructura dialógica que conecta el texto oteriano con otros textos de la tradición literaria. El procedimiento ha sido analizado desde la óptica del préstamo literario o la transformación lingüística de modelos (Alarcos Llorach, Senabre)<sup>1</sup>. Aquí lo consideramos como estructura discursiva consecuente con el proceso de fragmentación del sujeto y disolución de la voz monopólica propia de las poéticas vanguardistas<sup>2</sup>, cuyo resultado es la

<sup>1</sup> Emilio Alarcos Llorach, *La poesía de Blas de Otero*, 2da. ed. Salamanca, Anaya, 1973. Ricardo Senabre, «Modelos y transformaciones en la poesía de Blas de Otero», en C. Mellizo y L. Salstaad (eds.), *Blas de Otero, Study of a Poet*, Wyoming, University of Wyoming, 1980.

<sup>2</sup> Véase nuestro artículo en prensa «La cuestión del sujeto en la poesía de Blas de Otero: Pluralidad y fragmentación de la voz», capítulo de la Tesis Doctoral aprobada en la Universidad de Buenos Aires (1991): *La poesía de Blas de Otero*, Gabriel Celaya y José Hierro. *Una escritura en diagonal* (inédita, 465 pp.).

explícita plasmación en el discurso de la instancia dialógica como eje vertebrador de la escritura. Tal estructura se articula a partir de una serie de mecanismos de enlace intertextual que abarcan diferentes operaciones. Distinguiremos aquí como las más recurrentes a las de apropiación, transformación, distorsión y réplica, que culminarán con la construcción de textos auténticamente «polifónicos», constituidos casi exclusivamente por discursos ajenos. Queda evidente la alta competencia literaria exigida al lector por este tipo de textos, competencia «intertextual» que, en palabras de Umberto Eco, «representa un caso de hipercodificación por el cual se le exige al lector una máxima cooperación interpretativa», ya que tal «competencia intertextual (periferia extrema de una enciclopedia) abarca todos los sistemas semióticos con los que el lector está familiarizado» <sup>3</sup>.

Este entramado intertextual resultante determina, de acuerdo con la terminología de Gerard Génette, una dimensión de «hipertextualidad», que inserta diversos «hipotextos», produciendo derivaciones diferentes (desde la imitación o pastiche a la transformación y parodia) <sup>4</sup>.

Como bien señala Edmund King, más que la recolección de frases e imágenes prefabricadas, la mayor intensidad la constituye la técnica que el crítico también denomina «palimpsesto», es decir, la reescritura de poemas enteros de otros autores, afirmándolos, ampliándolos, revisándolos o contradiciéndolos: «The original inspiration or provocation seems intentionally to have been poorly erased from the parchment and to be constantly underneath the new ink.» <sup>5</sup> Volviendo a Génette, quien también se inspira para su estudio en esta «vieja imagen del palimpsesto», «esta duplicidad del objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede presentarse mediante el palimpsesto, en el que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta

<sup>3</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1981, pp. 116-117.

<sup>4</sup> G. Génette entiende la intertextualidad de modo restringido, como «la presencia efectiva de un texto en otro», mientras que distingue la hipertextualidad como «una relación que une a un texto B (hipertexto) con un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de un modo que no es el del comentario (metatexto)», *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 10-14.

<sup>5</sup> Edmund King, Blas de Otero. The Past and the Present of «The Eternal», Jaime Ferrán y Daniel Testa (eds.), *Spanish Writers of 1936. Crisis and Commitment in the Poetry of the 30s and 40s*, London, Tamesis Books Ltd., 1973, p. 129.

del todo, sino que lo deja ver con transparencia» (495). Este tejido peculiar del discurso exige lo que Philippe Lejeune llamó «una lectura palimpsestosa», es decir, «relacional», por cual advertimos cómo un texto puede «leer» otros y «reescribirlos» (496).

El cruce de intertextos como matriz del discurso responde ampliamente a la concepción del enunciado bajtiniana: «Cada enunciado está lleno de reacciones y respuestas de toda clase dirigidas hacia otros enunciados [...], y tanto enunciado entero como palabras aisladas pueden conservar su expresividad ajena pero también pueden sufrir un proceso de acento (ironía, indignación, veneración, etc.), un diferente grado de reevaluación.»<sup>6</sup>

La permanente inserción de textos ajenos —a veces con muy leves modificaciones, otros visiblemente alterados— representa un desafío para los críticos proclives al rastreo de préstamos e influencias, aunque seguramente constituirá una tarea que excede la erudición de un solo individuo. Alarcos Llorach cita a San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Quevedo, Rubén Darío, Unamuno, Antonio Machado y César Vallejo, pero sin duda son muchos más. Sin afán de agotar el inventario podemos añadir en la lista a Jorge Manrique, Garcilaso de la Vega, Góngora, Bécquer, Valle Inclán, Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Rafael Alberti, Miguel Hernández; poetas extranjeros como Baudelaire, Heine, Rilke y numerosos escritores vascos; fragmentos del *Poema del Mio Cid*, el *Quijote* de Cervantes, el Romancero y Cancionero tradicional y popular, pasajes bíblicos y textos orientales. La serie podría ser ampliada si incluimos los textos que funcionan como epígrafes al inicio de libros y poemas, y que incorporan a Walt Whitman, *La I Crónica General* de Alfonso X, *La Soledad* de Augusto Ferrán, fragmentos de Menéndez Pidal, etc.

Los mecanismos de enlace descritos se establecen a partir de la relación que el sujeto enunciante entabla con los textos incorporados.

La modalidad más repetida es la de apropiación, es decir, la incorporación a menudo literal de versos, títulos o secuencias ajenas al corpus del poema e identificables en su autoría<sup>7</sup>. Los

<sup>6</sup> Mijail Bajtín, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1985, p. 281.

<sup>7</sup> En un estudio detallado de las figuras de repetición, Augusto López Bernasocchi y José Manuel López Abiada estudian este mecanismo de inserción deliberada de textos ajenos y propios, «Figuras de repetición en la poesía de Blas de Otero. Sistema, construcción y condicionamiento» *Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio de Nora*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 211-253.

títulos de tres libros de Otero pertenecen a diferentes autores: *Cántico espiritual* homónimo de San Juan de la Cruz, *Angel fieramente humano* a Góngora, *Esto no es un libro* a versos de *Leaves of Grass* de Walt Whitman. Títulos de libros ajenos son incorporados al discurso, generalmente en poemas dedicados a sus respectivos autores. Como en «Puertas cerradas», en ocasión de la publicación de *Pleamar* de Rafael Alberti, o en «Historia de una palabra»: «Oíd un/ *marinero en tierra*», «aupándose/ *sobre los ángeles*», «*Retornos de lo vivo lejano*», «*a la pintura*» (PCN 88) <sup>8</sup>.

En «Miguel Hernández» el mismo procedimiento reelabora recursos, motivos y títulos hernandianos: «No es la traidora muerte de repente», «trágica luz del rayo que no cesa», «como el toro en la plaza, como el toro» (PCN 58). En «Recuerdo en Bilbao», cuyo epígrafe consta de un verso de García Lorca, la mención de los títulos se refuerza con la yuxtaposición de dos versos: «Apareciste ante mí —muchacho de trece años— de la mano de la Xirgu// *la luna va por el cielo/ con un niño de la mano*», «alrededor de tus *Bodas de sangre...*/ después de expulsar a los astronautas de tu *Poeta en Nueva York*» (PCN 93). O la evocación del ámbito y lengua gallega con referencias inconfundibles a Valle Inclán: «Llueve hacia el noroeste, se escurre la tinta de las capitulares añosas de *Flor de santidad*. Saudade. Minifundios fútiles. Lacios emigrantes.// *Marinos como muñecos de mueca macabra*. Santo domingo toda la semana. Vietnam hasta cuándo. Guiñol infernal» (HFyV 84).

El sujeto incorpora a su enunciado muchos versos e imágenes fácilmente reconocibles de la tradición literaria hispánica, confiriéndoles un estatuto discursivo diferente, es decir distinguiéndolos me-

<sup>8</sup> Remitimos las citas de la obra de Otero a las siguientes ediciones, con sus respectivas abreviaturas, que utilizaremos señalando las páginas correspondientes:

AFH	<i>Angel fieramente humano</i> . [1950]
RC	<i>Redoble de conciencia</i> . [1951] Buenos Aires, Losada, 1977.
PPP	<i>Pido la paz y la palabra</i> . [1955]
EC	<i>En castellano</i> . [1960] Buenos Aires, Losada, 1976.
ER	<i>Expresión y Reunión</i> . Madrid, Alfaguara, 1981. Contiene:
A	<i>Ancia</i> . [1958]
QTE	<i>Que trata de España</i> . [1964]
M	<i>Mientras</i> . [1970]
HdMcLG	<i>Hojas de Madrid con La Galerna</i> . [1969]
ENEUL	<i>Esto no es un libro</i> . [1963]
PCN	<i>Poesía con nombres</i> . [1977] Madrid, Alianza, 1983.
HFyV	<i>Historias fingidas y verdaderas</i> . [1970] Madrid, Alianza, 1980.

diante marcas gráficas de su propia enunciación. Por ejemplo, con entrecomillado para el intertexto, ya sea por yuxtaposición en la enunciación del hablante de una cita literaria: «*Dios qué buen/vassallo,/ si oviesse buen...'/ Silencio*» (PPP 18); o bien por el uso de letra cursiva, ya sea intercalada en la misma línea del hablante básico: «Pero Bilbao. *Que se nos va la pascua, mozas, que se nos va...*» (PCN 78); o bien constituyendo una estrofa separada del resto, como es el caso frecuente con la intercalación de coplas populares: «Una voz por el aire,/ letra simple, tonada popular// ...*una catedral bonita/ y un hospicio con jardín*» (QTE 157).

Este reciclaje de textos muchas veces está acompañado de una explícita referencia al mecanismo intertextual: «Amo las nubes, las maravillosas/ nubes que pasan... (Baudelaire lo dijo)» (PCN 55). Otras veces el mecanismo de apropiación es convertido en núcleo fundamental del enunciado, como en «Palabras reunidas para Antonio Machado», donde el hablante resigna su voz en favor de la del homenajeado para lograr el diálogo buscado. Los pasos del proceso están desplegados en el texto: la intencionalidad de diálogo («hablarte, responderte»), el silenciamiento de la voz («Entonces cierro las manos»), la convocatoria («llamo a tus raíces»), la actitud expectativa («estoy oyendo...»), la inserción del intertexto («*Soria, ciudad castellana,/ tan bella bajo la luna*») (EC 152-153).

Las apropiaciones más frecuentes corresponden a los cantares y coplas populares. El tejido entrecruzado de poema con cantar es fundamentado mediante un epígrafe de Augusto Ferrán, al frente de la tercera parte de QTE, titulada «Cantares»: «He puesto unos cuantos cantares del pueblo... para estar seguro al menos de que hay algo bueno en este libro» (157). El entramado intertextual busca disolver la voz personal del hablante tras los ecos de voces anónimas y plurales, las que otorgan carácter popular y colectivo a la escritura presente:

Folia popular  
 En una aldea de Asturias  
 oí una voz por el aire:  
*Aquel paxarillo  
 que vuela, madre,  
 ayer le vi preso*

(Se ha parado el aire).  
*y hoy trepa el aire;  
 por penas que tenga,  
 no muera nadie;*

(Me quedé mirando  
 las nieblas del valle...)  
*yo le vi entre rejas  
 de estrecha cárcel  
 aquel paxarillo,*

(Se ha movido el aire).  
*y hoy trepa el aire.*

(QTE 161)

La apropiación de versos de poetas prestigiosos de la tradición literaria hispánica como San Juan de la Cruz, Fray Luis, Góngora y Quevedo, Darío y Juan Ramón Jiménez inscribe así el texto oteriano en una historia literaria de reconocido consenso en España. La legitimación conferida por la tradición a tales poetas refluye hacia el autor y texto que los evoca. La célebre apertura de las coplas manriqueñas con la metáfora del río es asimilada varias veces, como en «Copla del río»: «Recuerde el alma dormida/ el río que con paso casi humano...» (EC 107). El conocido verso de Fray Luis —«a toda la espaciosa y triste España»— es retomado con ligeras variantes («la espaciosa y triste España», «espaciosa y ardua España», «triste, espaciosa España»). Expresiones de San Juan de la Cruz son reproducidas literalmente: «Contigo, la casa sosegada, en par de los levantes de la aurora, el silbo de los aires sucesivos», junto a títulos como «En Par» o «Que nadie me veía» (HdMcLG 250, 242). Versos inconfundiblemente darianos como «Francisca Sánchez, acompáñame» (EC 140) «¿Cantos de vida y esperanza/ serán?» (QTE 149), y en los mismos títulos de poemas: «Yo soy aquel que ayer no más decía» (PPP 34), «Lo fatal» (HdMcLG 252). La apropiación literal de versos juanramonianos se da con menor frecuencia que el enlace distorsionado o de réplica, pero igualmente la evocación de «El viaje definitivo» es inequívoca en el poema «Y yo me iré» (HdMcLG 248).

Por otro lado, indudables afinidades ideológicas explican la preferencia de Otero por ciertos poetas extranjeros (C. Vallejo, Paul Eluard, Nicolás Guillén, P. Neruda, Nazim Hikmet, Vladimiro Ma-

yakovsky, Mao Zedong) y españoles contemporáneos (Machado, Alberti, Lorca, Hernández). Poetas reivindicados y proclamados como ejemplos paradigmáticos por el grupo de escritores de posguerra de clara actitud contestataria con respecto al régimen franquista y de militancia marxista en muchos casos. El penúltimo poema de EC, dedicado a un tal Nicolai Vaptzarov, expone esta confluencia poética:

Todos los nombres que llevé en las manos  
—César, Nazim, Antonio, Vladimiro,  
Paul, Gabriel, Pablo, Nicolás, Miguel,  
Aragon, Rafael y Mao—, humanos  
ángeles, fulgen, suenan como un tiro  
único, abierto en paz sobre el papel.

(EC 178-179)

La coincidencia de enfoque ideológico entre los modelos y sus receptores se complementa con una visión común de las funciones de la poesía y el rol del escritor en la sociedad (la visión crítica de España, la poesía combativa, la construcción de una figura civil del poeta, etc.).

El caso de Antonio Machado es uno de los más repetidos. El enlace se realiza a partir de la utilización de imágenes machadianas como en el poema de PPP, que será incluido luego como estrofa de otro más extenso en EC: «Olmos sonoros, altos/ álamos, lentas encinas,/ olivo/ en paz» (PPP 62, EC 153). O en «Oigo, patria...» donde «olmos altos», «pardos altozanos», «hojas de los chopos» y «ciudades decrépitas» sugieren un intertexto hecho explícito por los versos aclaratorios: «(como en sentencia breve/ dijo Antonio Machado)» (QTE 190). La visión de la patria que expresa el hablante está mediatizada por un lenguaje intertextual que enlaza al sujeto con la cosmovisión del autor evocado.

En «Vieja historia», el relato del asesinato de un albañil retoma versos del célebre *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, junto a la utilización de motivos típicamente lorquianos: «La plaza se llenó de turbia gente,/ el radiante albañil fue masacrado./ Las ventanas quemaban como soles./ El ramo se escurría por el suelo./ Los ladrillos temblaban y plañían...» (HdMcLG 235).

Otro mecanismo de enlace es el constituido por la transformación y reformulación de secuencias. El rango y grado de tales



variaciones es muy variado. Puede producirse mediante sustitución de palabras, como en «Gallarta», donde el epígrafe de Tirso de Molina —«el hierro es vizcaíno, que os encargo/ corto en palabras, pero en obras largo»— se transforma en adjetivación del hablante: «corto en palabras, pero en olas ancho», «Vizcaíno es el hierro —el mar cantábrico—,/ corto en palabras. Ley de los poemas/ míos» (PPP 25-26). O como el caso del título «No lo toques ya más», por el cual el objeto aludido por la partícula pronominal (la disputa en torno a la conquista evocada por los nombres de Las Casas y Bernal Díaz) sustituye a la rosa juanrramoniana. O el reemplazo en «Sobre esta piedra edificaré» del eje bíblico Cristo-Pedro (iglesia) por poeta-España (canto) (PPP 17).

O mediante concretización de imágenes, como en «Oh campo, oh monte, oh río/ Darro: borradme vivo...», donde se adjudica al tradicional tópico bucólico garcilasista una referencia topográfica. O por la extensión del sentimiento de desgaste temporal a circunstancias particulares, concretizando la expresión quevedesca: «Salime al campo y vi que el sol bebía/ la sangre de millones de seres bestialmente sacrificados...» (HFyV 109).

Se producen también inversiones de secuencias, como en «Hermanos, camaradas, amigos», precedido por una cita de *La Soledad* de Augusto Ferrán que constituirá el hipotexto. El texto oteriano realiza una inversión diametral de tal epígrafe al justificar, no lo individual como cifra de lo colectivo, sino el carácter colectivo del canto como cifra y suma de la realidad individual del yo:

*No os extrañe, compañeros,  
que siempre cante mis penas,  
porque el mundo me ha enseñado  
que las mías son las vuestras.*

Yo quiero sólo cantar  
vuestras penas y alegrías  
porque el mundo me ha enseñado  
que las vuestras son las mías.

(QTE 158)

En otros casos se trata de reelaboraciones de tópicos, como el del «ubi sunt» con explícita conexión intertextual con Manrique: «Hojas sueltas, decidme, ¿qué se hicieron/ los Infantes de Aragón...?» (HdMcLG 231).

Muchas veces las transformaciones se convierten en alteraciones significativas, como en el caso de las distorsiones semánticas. Un ejemplo evidente es la parodización de pasajes evangélicos, como la efectuada sobre el «confiteor» de la liturgia católica, donde el hablante se configura como el anticristo: «Yo pecador, artista del pecado» (PPP 36). O la parodia de la Biblia en «Retablo»: el mensaje bíblico es degradado al definirse como sucesión absurda de libros («los profetas trompeteando», «los reyes y los caballos cantando», «los apóstoles, en piedra», «el Apocalipsis saliéndose de madre/ y Pablo pegando al lucero del alba con un palo de oro»). La adopción del estilo cervantino y del de la novela de caballerías refuerza el afán corrosivo al final del poema y remata la visión del hablante con un pasaje del Quijote (II, XXVI):

Esta verdadera historia que aquí a vuestra imagen y  
 semejanza se representa  
 es sacada al pie de la letra del espíritu santo del hombre  
 y del hambre de inmortalidad que anda en boca de las gentes  
 y de los avarientos  
 por esas ansias de Dios...  
 Trata de la libertad que dio N. S. Jesucristo  
 a su esposa el alma, que estaba cautiva en la tierra,  
 en poder de la muerte, en la ciudad de sus sueños,  
 que así se llamaba entonces la que hoy se llama zarandajas;  
 y vea nuestra buena fe allí como está expirando en dos  
 tablas Nuestro Señor, según aquello que se cuenta:

*Han taladrado mis manos y mis pies,  
 y se pueden contar todos mis huesos.*

He aquí toda la Biblia amenazándome con otra vida,  
 como si no tuviese bastante con la muerte.

(PCN 33-34)

Otro caso de réplica mediante el uso de la ironía como fórmula de disociación es evidente en «no digáis /que enmudeció la elvira agotado su tesoro» (PCN 77), tomado de los versos de Bécquer: «No digáis que agotado su tesoro,/ de asuntos falta, enmudeció la lira» (Rima VIII). La sustitución lira-Elvira y la normalización sintáctica del hipérbaton becqueriano produce un efecto humorístico, desmitificando al mismo tiempo la consideración divinizada de la poesía.

La distorsión de la célebre proclama de Darío (de «Dilucidaciones» de *El canto errante*) como epígrafe al frente de AFH, permite establecer dos enlaces intertextuales simultáneos: el de distorsión de la frase dariana («Yo no soy un poeta para las muchedumbres, pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas» transformado a «Yo no soy un poeta de mayorías...»), y el de réplica a la dedicatoria juanrramoniana «A la inmensa minoría» o «A la minoría siempre» (de *Segunda antología poética*). La expansión de la secuencia inicial en los títulos de dos de sus libros, *Con la inmensa mayoría* y *Hacia la inmensa mayoría*, permite a Otero alistar al patriarca del modernismo en sus propias filas (una poesía «mayoritaria») y oponerlo a su declamado heredero español (representante de una poesía «minoritaria»). La primera distorsión textual, por su doble función, constituye simultáneamente una réplica a la tradición de la poesía pura española, tomando como blanco a su cabeza visible, y eligiendo la dedicatoria como estadio estructural para abrir la polémica. El intertexto producido a partir de la confrontación con Jiménez es muy amplio y consistente a lo largo de la obra oteriana. Desde RC, donde al célebre dístico «No la toques ya más,/ que así es la rosa:/ mas no la miréis más, se difumina.» (134). La consideración simbólica de la rosa se vuelve literal y el mandato de una poesía pura, reducida a su esencialidad y autonomía, se revela inoperante y absurdo frente a la realidad material de la muerte y la sangre. Esta misma confrontación se mantiene hasta el final de la producción, donde la manipulación de versos juanrramonianos se aplica a nuevos contextos, revelando una lectura destructora de los principios poéticos del modelo. En HFyV el hablante reescribe unos versos de Jiménez, dotándolos de significación social; luego de contemplar los viejos troncos de los árboles, se vuelve hacia el periódico:

Hoy mismo en primera página viene la foto de esta vietnamita con el pecho y el vientre impecablemente reventados por una bomba de fragmentación:

*y los miro y me parece  
que esperan, bajo los cielos,  
verse una tibia mañana  
cubiertos de brotes nuevos.*

(116)

Otros enlaces que canalizan una réplica son los que vehiculizan una toma de partido diferente del autor con respecto a posturas existenciales, como los efectuados con Machado y Jorge Manrique, en su consideración del sentido de la vida: «...*lo nuestro es pasar,/ pasar haciendo caminos,/ caminos sobre la mar*». ¿Nada queda entonces? Hemos de tener mucho cuidado de no errar en asunto tan principal. *Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar* etcétera (...) Lo nuestro no es pasar o reír, porque lo nuestro no somos nosotros sino nuestro hacer, la piedra que apoyamos en otra semejante (...)» (HFyV 108-109).

La ilusión de una simultaneidad de voces enunciantes se produce con mayor intensidad en los textos que denominamos polifónicos, aplicando literalmente el término de Bajtín y también en el sentido musical, ya que la enunciación se construye mediante voces diferentes yuxtapuestas, todas ellas de textos literarios, reduciendo la del hablante a la función de intermediaria o introductora.

En «Doble llave» la integración de otras voces al poema adquiere un estatuto reflexivo a partir de un hablante que se atribuye la función de oyente y vehiculiza la corporización de tales voces ajenas en su discurso: «Por tierras de Aragón,/ oigo sonar las viejas hojas secas/ del árbol de unos libros/ abierto entre las sombras que aún perduran.» Su intervención es mínima y funciona como nexo entre las estrofas yuxtapuestas: «Así sonaron las hojas,/ sentenciaron después a contra viento», «Así sonaron las hojas/ en el aire sombrío de mi patria.» El discurso intertextual remite a códigos diferentes del poético (se trata de discursos heterogéneos, provenientes del ensayo político y la arenga partidaria, sin autoría manifiesta): «España llega tarde a todas partes...»; «Dime lo que un pueblo come/ y te diré el papel que desempeña en la historia»; «La revolución no es aquí meramente un derecho:/ es ante todo y por encima de todo un deber.»; «Escuela y despensa,/ despensa y escuela» (ER 60-61).

Algunos textos de HFyV producen el mismo efecto polifónico al yuxtaponer diferentes discursos. El hablante incorpora a su voz textos poéticos, reconociendo el préstamo pero atribuyéndose el derecho de reformularlos como propios, dado su carácter de material disponible y susceptible de manipulación: «Sí, será mejor que cambiemos de tema, no vayas a caer en la trampa y no puedas desasirte en el tiempo que te queda, que ha ido menguando y

apenas cabe en lo que aun tienes que decir, en verso o en chino, me es igual, lo que sé es que no me podrán quitar el dolorido (cito por experiencia) sentir si muero desterrado, pues no hay otro camino por donde mis razones vayan fuera que el camino de mi aldea, donde me salen siempre a recibir (cito de memoria) el aire de mis campos y el son del tamboril» (HFyV 45).

«La muerte de Don Quijote» es el ejemplo más acabado de texto polifónico, ya que el entramado intertextual se constituye a través del entrecruzamiento de textos de seis autores (que el mismo Otero puntualiza en una nota). Se trata de una peculiar forma de «montaje»<sup>9</sup>, en la cual se yuxtaponen fragmentos de Waldo Frank que tematizan la visión cervatina de España y el nacimiento de su personaje, con el conocido soneto de Quevedo («Miré los muros de la patria mía...»); versos de César Vallejo del poema «Masa» perteneciente al libro *España, aparta de mí este cáliz* («Diéronle muerte y cárcel las Españas...»), enlazados con otros de Darío («Pero Cervantes/ es buen amigo») y fragmentos de Heinrich Heine («Era para mí Don Quijote/ un libro desconsolador...»), junto con la transcripción literal de pasajes del Quijote (I, 18, II 58 y 74). Como señala Sylvia Sherno «Borrowing from the past allows him to revive it and make it present, and invites the reader's participation in his invention by means of memory. In short, it makes of poetry a continuing, open-ended process and a collaborative exercise.»<sup>10</sup> Podríamos decir junto con Bajtín que esta «experiencia discursiva» puede ser caracterizada como «un proceso de asimilación de palabras ajenas (y no de palabras de la lengua)» que aportan «su propia expresividad», su propia cosmovisión (282); o como bien señala Julia Kristeva «el texto poético es producido en el movimiento complejo de una afirmación y de una negación simultánea de otros textos»<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Utilizamos aquí el término «montaje» en un sentido estricto: «El montaje consiste en la superposición de piezas previamente existentes. La desvinculación de cada fragmento de su contexto normal y su inclusión en otro texto le otorga un sobresentido, destaca su particularidad y su carga de relevancia. La utilización del montaje es posible desde una concepción de la poesía como construcción que no rechaza necesariamente la creación, sino que señala su instancia complementaria y reduce la interpretación romántica del arte como inspiración absoluta», Federico Schopf, «Estructura del antipoema», *Atenea* CL, T. CXLIX, No. 399 (1963): 140-153.

<sup>10</sup> Sylvia Sherno, «The paradox of poetry in Blas de Otero's *Esto no es un libro*», *Hispania* 17, 4 (1987), 774.

<sup>11</sup> Julia Kristeva, *Semiótica* 2, Madrid, Ed. Fundamentos, 1981, p. 69.



Todos estos enlaces, por los cuales el sujeto de la enunciación se apropia, transforma y distorsiona textos literarios (casi todos ampliamente consagrados por la norma vigente de su época y algunos de ellos entronizados como modelos permiten al sujeto legitimarse y distanciarse en su postura poética e ideológica. Pero, a la vez, la insistencia en el uso conforma un entramado que se articula en numerosos casos como eje vertebrador del discurso. La sostenida afirmación de rechazo y repulsa por los libros y la institución literaria («¿Qué tiene que ver la vida con los libros?», QTE 147) se constituye en paradoja de un poeta que constantemente textualiza tales objetos. La incorporación de los mismos al texto produce una escritura abierta que fluye por encima de libros y cronologías de autores. El poeta se arroga la capacidad y libertad de reformular la experiencia literaria dotándola de nueva vida. Se erige como compilador, editor, trabajando los textos ajenos, refundiéndolos, transformándolos, en una actitud de irreverencia lúdica. El material de su producción no es tanto el lenguaje como entidad abstracta, sino los lenguajes cristalizados en textos. Los libros cerrados se abren para intercambiar sus voces en una poética que repudia la estabilidad de la letra impresa y la autonomía de la obra conclusa. Los libros, como la vida, son sometidos a un proceso de textualización por el cual ingresan a un estadio fluido y dinámico, el de la «escritura», y a un espacio abierto y comunicativo, el de «los papeles», términos cuidadosamente elegidos por Otero para oponerlos a los tradicionales de obra o poesía:

Toda la vida entre papeles. Pero  
papeles transparentes. En la vida  
hundí, enterré la pluma, removida  
debajo de mi nombre, blas de otero.

De tener que escribir, lo que prefiero  
es la página rota, revivida,  
no la blanca qué va que va perdida  
como sombra de nube en el otero.

(ENEUL 16)

Todos estos enlaces funcionan como estrategias discursivas que anulan el parcelamiento y el aislamiento de los libros como objetos materiales, y permiten construir una práctica dinámica y en-

cadenada cuyo «efecto» de remisión al referente no impide el reciclaje de otros textos en un proceso de confrontación y vínculo incesante, como parte de una poética renovadora, que se declara social y se autodefine como colectiva.